

CERVANTES CREADOR Y CERVANTES RECREADO

Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin
y Hugo Hernán Ramírez Sierra (eds.)



EL AMOR Y SU EXPRESIÓN EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

Jean-Michel Laspéras
Université Aix-Marseille

En el *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias, la entrada *amar* enseña al lector que hubo de incluirla el lexicógrafo con cautela y discreción. Sin duda consideraba el concepto como candente, por lo que se contentó con una breve alusión al amor debido a Dios antes de concluir abruptamente: «No quiero detenerme aquí». En cuanto al sustantivo *amor*, solo lo cita en plural como sinónimo de lascivia y de estupro. Es decir que conjugar *amar* o *querer* en el Siglo de Oro no era tan obvio, si bien la literatura se distanció de la rigidez moral y social que revela el *Tesoro*. Ambos verbos, en lo más noble de su acepción, no están ausentes de la literatura aurisecular y tal vez fuera Cervantes el que mejor exploró sus formas, sus excelencias como sus flaquezas, sus sutilezas como sus vulgaridades.

Habiendo dedicado una atención casi exclusiva al matrimonio tridentino en la novela corta, y notablemente en las *Novelas ejemplares*¹, he descuidado la expresión de la pasión amorosa como si fuera lineal y no se conformara con los tiempos y las corrientes literarias. ¿Era la sanción sacramental *in faciem ecclesiae* el fin último de la relación amorosa o había que diferenciar amor y matrimonio? «Un cumplido matrimonio, de existir, rechaza la compañía y condiciones del amor», opinaba Michel de Montaigne². En la España aurisecular, excepto la

¹ Laspéras, 1983, pp. 269-278.

² Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, III, cap. V, p. 225.

cantaleta de Suárez de Figueroa³, pocos juicios se emitieron sobre el tema del amor en las novelas cervantinas. En cambio, los escritores franceses del xvii fueron seducidos por la novedad de aquellas «historias amorosas», como escribía en 1642 Charles Sorel⁴. A finales de la centuria François de Callières puntualizará que eran novelas «galantes»⁵.

Si bien el adjetivo francés *galant* pertenece a un siglo en el que el amor se sitúa bajo el doble signo de la preciosidad y de la galantería⁶, las *Novelas ejemplares* nos hablan del amor en todos sus estados al proponer unas perspectivas a las que nadie o casi nadie se había atrevido antes, tanto más que su autor es de los pocos que dedican cierto protagonismo a la familia.

Para Eric Auerbach y Marc Fumaroli la expresión del sentimiento amoroso en la época, incluso en sus rasgos más indecibles, solía ser retórica y petrarquizante⁷, no sin que se levantaran unas voces como la de Joachim du Bellay: «J'ai oublié l'art de pétrarquiser, / Je veux d'amour franchement deviser»⁸. Pero que satirizaran la retórica como en el caso de Góngora, que la cultivaran como Jorge de Montemayor y más tarde Cervantes en *La Galatea*, estaba de moda⁹. Finalmente, como en la comedia, se impuso la galantería.

En el momento en que redacta el *Quijote* y las *Novelas ejemplares*, y haciendo caso omiso de relatos donde impera el amor a sí, como en *El licenciado Vidriera*, varias perspectivas se ofrecen a Cervantes en cuanto a la escritura del sentimiento amoroso. Una primera, desde Platón y su descendencia hasta la *Diana*, lo deja flotar en una atmósfera irreal. Cervantes rechaza la novela morisca, pero acepta la pasto-

³ Amezúa y Mayo, 1982, I, p. 609.

⁴ Sorel, *La maison des jeux* (seconde journée), p. 408.

⁵ Callières, *Histoire poétique de la guerre...*, libro XII, cap. XXXIII, p. 255: «Apollon [...] met Miquel de Cervantes à la tête de tous les Auteurs de Romans Comiques, d'Histoires amoureuses, & de nouvelles galantes...».

⁶ Ver Pelous, 1980.

⁷ Marc Fumaroli sitúa la edad de oro de la retórica hacia 1600 (Fumaroli, 1980). Por su parte, Erich Auerbach nota que en la misma época el petrarquismo y la retórica cortés tienden a desbordarlo todo, como lo manifiesta el capítulo 36 de la Primera parte del *Quijote* (Auerbach, 1993, p. 319).

⁸ Du Bellay, «Contre les Pétrarquistes», en *Divers Jeux rustiques* (1558).

⁹ Existía la poesía del marqués de Santillana: «Nos gusta, pero no parece haber gozado de los favores de los poetas del Siglo de Oro» (Maxime Chevalier, notas manuscritas).

ril en *La Galatea*, aunque tenga que conformarse con la retórica. Una segunda solución sería el amor novelesco, el que encarnan las parejas Lucinda-Cardenio y Dorotea-Fernando en el *Quijote*, pero tropieza con la realidad, como lo enseñan también *La gitanilla* y *Las dos doncellas*. Tercera solución, un género novelesco “verdadero”, con su toque de neoplatonismo, una pasión que se resiste a la realidad y que se expresa serenamente, sin retórica, como lo confiesa ingenuamente doña Clara en el *Quijote*¹⁰ y como a su manera lo declaran los personajes de Teodosia, de Cornelia e incluso de Preciosa en las *Novelas ejemplares*.

Escribía Américo Castro: «No nos representamos a Cervantes escribiendo un diálogo de amor lopescaamente»¹¹. Tampoco componiendo sonetos devotos e incluso amorosos, añadiríamos. Hubo de pensar que la galantería era otra forma de ensueño, otra quimera, una solución puramente poética. Si pretendió François de Callières que ciertas novelas cervantinas eran «galantes», no por ello hablan sus personajes como en la *comedia* ni como pastores. Pero como el amor cortés se gana y se merece, pudo sobrevivir a los tiempos y a las modas como lo ilustran a su manera ciertas *Novelas ejemplares*:

—¿Qué busca, hermano? ¿Es por ventura criado de alguno de los huéspedes de casa?

—No soy criado de ninguno sino vuestro —respondió Avendaño...¹²

Esta escena entre Avendaño y la ilustre fregona en el mesón toledano recuerda las circunstancias de *La gitanilla* cuando los vocablos *lacayo* y *escudero*¹³ verbalizan la prueba que impone Preciosa a Andrés Caballero. Pero tal prueba no solo choca contra el presente, ya que el mancebo corre el riesgo de convertirse en mero ladrón y en homicida, sino que parece absurda. Es una fantasía, la misma que reúne en una escena pastoril a Andrés y a Clemente. Así que *La gitanilla* pone de manifiesto que el tiempo del amor cortés está perdien-

¹⁰ «En mi vida le he hablado palabra, y, con todo eso, le quiero de manera, que no he de poder vivir sin él» (*Quijote*, I, 43).

¹¹ Castro, 1972, pp. 45-46.

¹² Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 150.

¹³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 106: «Él no la quiso [la pollina], sino irse a pie, sirviendo de lacayo a Preciosa, que sobre otra iba, ella contentísima de ver cómo triunfaba de su gallardo escudero».

do vigor y credibilidad. Las circunstancias son falsas y solo existen en la imaginación de Preciosa quien, al final, llora porque hubiera querido que la vida se pareciera a una novela¹⁴.

Tal vez se incluiría *El amante liberal* en este círculo virtuoso si no tuviera un final tan ambiguo. Que evoque Ricardo sus «continuos servicios»¹⁵, que le proponga (o imponga) Leonisa un contrato, una prueba en la que le ruega que sucumba a la pasión lujuriosa de Halima¹⁶, todo ello pesa poco respecto al final en que, después de ofrecer liberalmente no Leonisa sino su pasión por ella a Cornelio, tartamudea el héroe, rectifica de repente, sorprendido por haber renunciado a su amada¹⁷. Por otra parte habría que interrogarse sobre el valor del adjetivo *liberal* en sus diversos empleos: Cornelio es *liberal* y, según Leonisa, Ricardo lo fue mucho más para rescatarla¹⁸. También el viejo mercader judío, enamorado de Leonisa, paga por ella hasta «dos mil doblas [...] si no le hiciera liberal el amor»¹⁹. Otras tantas repeticiones que desdibujan el concepto y la actuación de su destinatario hasta el desenlace y cuya problemática necesita aclarar el lector.

Finalmente, Cervantes ni se adhiere a la galantería, diferenciándose de Lope de Vega²⁰, ni a la sistemática del deseo carnal y mimético de la narrativa anterior, desde la *Celestina* hasta el *Guzmán de Alfarache*. Si habla de amor a la usanza de Petrarca lo hace en tono paródico las más veces²¹ y aunque incluye unos rasgos del amor cortés, se distancia con ironía porque para él el sentimiento amoroso no ha de existir fuera del matrimonio. Privilegia otra vía, más difícil sin duda,

¹⁴ Este párrafo se inspira en notas manuscritas de Maxime Chevalier.

¹⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 142.

¹⁶ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, pp. 170 y 173.

¹⁷ «Prefirió pensar que había confundido el sentido de las palabras, que nadie podía mostrarse liberal con lo ajeno. Rectificó aquel error, meramente verbal, y solo consiguió encerrarse en un error definitivo. Tuvo que casarse con Leonisa, abocado ya para siempre a la mísera infelicidad de una unión conyugal» (Córdoba, 1999, p. 113).

¹⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, pp. 161 y 163.

¹⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 172.

²⁰ Chevalier, 1992, pp. 101-111.

²¹ Se lo reprochaba Montaigne a los poetas peninsulares: «Los buenos poetas antiguos evitaron la afectación y lo rebuscado, no sólo de los fantásticos ditirambos españoles y petrarquistas sino también de los ribetes mismos que constituyen el ornato de todas las obras poéticas de los siglos sucesivos» (Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, II, cap. X, p. 352).

más compleja, pero sí original en cuanto a la orientación que pretende imprimir al relato corto, hasta multiplicar en una misma novela las facetas del amor, tanto las oscuras como las brillantes y tornasoladas. Luces y sombras en un ramo de sentimientos contradictorios, Cervantes reserva unas partes sombrías, dramáticas a veces, en la expresión de la sensualidad. Más que la de Marco Antonio en *Las dos doncellas*, finalmente humana, destaca la desenvoltura de las mozas del oficio que cruzan el universo de *La ilustre fregona* o del *Coloquio*, la lujuria de la Carducha en *La gitanilla*. ¿Cómo no reírse también de las mujerzuelas de *Rinconete y Cortadillo* que experimentan cierta alegría cuando las zurran y que lo pregonan? Con los deseos torpes y malignos del alcahuete Campuzano y de la tal Estefanía, *El casamiento engañoso* aparece como el punto álgido de la otra versión del mundo del amor. Pocas veces se le habrá ofrecido a la literatura tratar tan libremente de la *lupicia*, de las bubas. La novela europea del siglo XIX, constantemente inverosímil e irrealista, no tratará el tema, tampoco la filosofía o el arte más generalmente²². ¿Y qué decir de la «dama de todo rumbo y manejo» que dio sus primeros pasos en Venecia, la ciudad de las doce mil busconas²³, y que trastorna la mente del pobre Tomás, que se resiste al cumplimiento de sus deseos? Semejante panorama de depravación e infamia sirve de contrapunto para encarar aquellos destellos que iluminan las *Novelas ejemplares* y que contribuyen a su originalidad. Los sentimientos nacientes de Ricaredo e Isabela (*La española inglesa*) o los amores inocentes ya evocados de doña Clara y de don Luis, el amor profundo, exaltado pero desinteresado de Ricardo (*El amante liberal*), la pasión de Teodosia o la de las dos Cornelias (*Las dos doncellas*, *La señora Cornelia*) evidencian el descubrimiento que hace el autor: intentar crear una imagen del sentimiento tal como podía vivirse bajo sus diferentes formas y no en una perspectiva única y estereotipada que unificaría abstractamente una pasión que el narrador desea polifacética. Aquí reside su objetividad y por ello es un novelista.

Puntualizaba Montaigne, tan útil para comprender la época:

Mi paje se siente enamorado y se da cuenta de su pasión. Leedle a León Hebreo y a Ficino; de él se habla en esos libros, de sus pensamien-

²² Flaubert, Maupassant, Nietzsche, Schubert, Schumann, Stendhal y otros tantos murieron de la sífilis.

²³ Campana, 2006, p. 75.

tos y acciones y, sin embargo, no entiende jota. [...] Si yo perteneciera al oficio, naturalizaría el arte tanto como ellos artificializaron la naturaleza. Dejemos en calma a Bembo y Equicola²⁴.

«Naturalizaría». ¿No será precisamente lo que hace Cervantes? Ya se ha apuntado que para él era una revelación, un descubrimiento que le permite explorar los arcanos del corazón humano. Como Du Bellay, libera la palabra amorosa, prisionera de las ceremonias de otras escuelas. «Vos, señor, sois sin duda la mitad de mi alma, pues sois mi verdadero esposo», confiesa Isabela²⁵. Ahí está el secreto: el sentimiento o la pasión pueden expresarse sin retórica. Afortunadamente para nosotros, la joven Clara, Isabela e incluso Preciosa no han leído el *Amadís*, no han visto comedias, no han leído a Petrarca. Tal liberación de la palabra le otorga a Cervantes, además de la creación de joyas en la expresión del mismo²⁶, una gran libertad de exploración del nacimiento del sentimiento amoroso, desde el flechazo hasta un lento enamoramiento, desde un amor que se razona hasta el que se adorna de una sorprendente espiritualidad.

Las primeras novelas de la colección enseñan un enamoramiento progresivo e impregnado de recato por parte de los personajes: «No tuvo atrevimiento Andrés [...] de abrazar a Preciosa; antes, enviándole con la vista el alma [...], se entró en Madrid»²⁷. Al mismo tiempo se presencia una forma de cristalización stendhaliana: «Pasaba Andrés con Preciosa honestos, discretos y enamorados coloquios, y ella poco a poco se iba enamorando de la discreción y buen trato de su amante»²⁸. Actúa Cervantes con prudencia y recato, confiando a la repetición del vocablo *esposo* la idea de perspectivas matrimoniales de esencia católica analizadas recientemente por Pierre Darnis²⁹.

En *La gitanilla*, cuando se trata de condenar a Andrés como un vulgar asesino, Preciosa se dirige a la Corregidora, suplicándole: «Señora mía, si sabéis qué es amor, y algún tiempo le tuvistes, y ahora le tenéis a vuestro esposo, doleos de mí, que amo tierna y honestamen-

²⁴ Montaigne, *Ensayos de Montaigne*, III, cap. V, p. 248.

²⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 278.

²⁶ Así nacen unas expresiones tan logradas como: «Los amores que con vos tuve fueron de pasatiempo sin que dellos alcanzase sino las flores que vos sabéis» (*Novelas ejemplares*, II, p. 229).

²⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 90.

²⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 108.

²⁹ Ver Darnis, 2008.

te al mío»³⁰. De tenor parecido son los términos empleados por Isabel, la española inglesa: «Isabela, que estaba suspensa y atónita de ver la humildad y dolor de Ricaredo, que como a su esposo le amaba...»³¹. Son las primeras veces sin duda que en la narrativa aurisecular se emplea tan atinadamente el verbo *amar*.

En 1820, en sus *Lecciones de filosofía moral*, opinaba el Abate Marchena acerca del amor en las obras de Cervantes: «Menester es confesar que pocos autores han sido menos aptos para pintar el amor y sus furores y devaneos que el inmortal autor de *Don Quijote* [...] Reputaba sin duda por mera locura las ansias de los enamorados»³². Aparecerá el juicio discutible si se contempla a la luz de *Las dos doncellas* o de *El amante liberal*. Esta última novela parece focalizar todas las pasiones: es el sentimiento más que tibio de Leonisa, el cual merecería más detenido estudio; es el amor loco, exaltado, de Ricardo: «A tanto llegó el extremo de amarla» que lo asaltó la «cruel rabia de los celos»³³. Es por fin, dejando aparte los prejuicios religiosos y la evaluación moral, «los torpes deseos», el amor carnal de Halima o del viejo mercader judío —a pesar todo, se emplea la palabra *amor*—. En tal ambientación cristaliza Leonisa todas las facetas de la pasión amorosa mientras que ella se declara «desamorada»³⁴.

A otro nivel se sitúa el nacimiento de la pasión amorosa en Teodosia (*Las dos doncellas*): lágrimas, suspiros, juegos y fuegos del amor, abandono de la dama a la sensualidad del amante, todo se condensa en una página admirable que nos cuenta los pormenores y los extremos de una pasión sobre la cual volveremos³⁵. Extremos evocados como una generalidad al principio de la colección por Preciosa: «a mi parecer, los ímpetus amorosos corren a rienda suelta, hasta que

³⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 126.

³¹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 25.

³² Castro, 1972, p. 45.

³³ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 143.

³⁴ ¿Hase de compartir el juicio de Ruth El Saffar, quien piensa que Leonisa, a partir del momento en que salva a Ricardo, manifiesta un avance psicológico hacia un enamoramiento (1974, pp. 143-145)? Que reconozca los méritos de Ricardo no significa un «lento enamoramiento» (Rodríguez-Luis, 1980, pp. 14 y 17). En el texto, cuando evoca Leonisa ante Ricardo la noticia de su falsa muerte, solo le declara: «Te tuve envidia más que lástima, y no por quererte mal, que ya que soy desamorada, no soy ingrata ni desconocida...» (*Novelas ejemplares*, I, p. 172). [‘Desamorado, el que no responde con el amor que debe a quien le ama’ (Cov.).]

³⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 207.

encuentran con la razón o con el desengaño»³⁶. Como colofón de este rosario de ejemplos, el relato de Cornelia Bentibolli, quien cuenta cómo nació entre ella y el duque de Ferrara una pasión que nada ni nadie pudo contrarrestar³⁷.

Es un proceder nuevo que contrasta con las teorías vigentes:

De acuerdo con los criterios antirrealistas de la época, se decía que los personajes debían ser descritos por razones de ejemplaridad, como debían ser, o como no debían ser³⁸.

En Cervantes, cada personaje ama según quien es y no según quien habría de ser, lo que supone un estudio detenido de esta categoría poética, tanto más que interviene en la evaluación de los quilates del sentimiento lo que he llamado «la doble calificación de los personajes»³⁹. Por ello no es necesario invocar la rivalidad mimética expuesta repetidas veces por René Girard aunque se piensa en los episodios de *El curioso impertinente*, en las bodas de Camacho o en tal o cual secuencia de *La española inglesa* o de *El celoso extremeño*. Dista mucho el deseo mimético de programar la mayor parte de las *Novelas ejemplares* cuando tratan de la pasión amorosa.

Ni el amor cortés ni la galantería hacen caso del matrimonio y menos aún de la familia. Incluso cuando no trata de amor, Cervantes es de los pocos que se interesan en ella⁴⁰. Caminando con don Quijote, don Diego de Miranda habla abiertamente y sin gran entusiasmo de su hijo poeta antes de llegar a casa. A lo largo de las *Novelas ejemplares*, desde *La gitanilla*, las madres y los padres se suceden, pero no pesan en la economía del relato como la sociedad patriarcal podía dejarlo presumir. Tienen escaso protagonismo en la realización eufórica o disfórica de los amores de sus hijos y en su resolución. En la novela cervantina la conquista de los corazones pasa por la apertura de un horizonte matrimonial, incluso si se le ocurre al personaje masculino intentar eludirlo (Marco Antonio) o aplazarlo (el duque

³⁶ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 103.

³⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 252.

³⁸ Riley, 1971, p. 170.

³⁹ Laspéras, 1987, pp. 351-358.

⁴⁰ Lope de Vega y sus coetáneos trataron del amor galán, lo que chocaba a Azorín, nacido en un siglo en que se hablaba sobre todo de la familia, manera de ocultar la sexualidad. En *La Celestina*, los padres de Melibea no se preocupan por la vida sentimental de su hija.

de Ferrara). La promesa de matrimonio contribuye a enaltecer y a exaltar la virtud de las heroínas, su firmeza y su religiosidad (Preciosa, Costanza, Isabela). Cabría preguntarse entonces si no se conformaría Cervantes con la mentalidad de la época, con la ideología religiosa dominante, interrogante que yo había dejado en vilo en otras páginas, temiendo proponer una solución hartamente perentoria. Aparentemente Cervantes se las arreglaría para que la resolución eufórica equiparara las inclinaciones recíprocas de los hijos con los consentimientos de los padres. Su coincidencia halagaba al lector por la alegría del tono, coreada por los poetas, pero al final se revelaba molesta en el momento de sacar conclusiones. Porque detrás de la estética de la agnición y del desenlace que renueva unas felicidades matrimoniales al reunir un manojito de alabanzas, camina enmascarada bajo el énfasis y la jovialidad del verbo, bajo la promesa de felices desposorios e incluso de alegatos en favor de la obediencia debida a los progenitores, lo que llamaría la derrota de los padres. En efecto, tanto el vocablo *esposo* como la frase *tuya soy* (*La española inglesa*) no van acompañados de la cita de los padres. Y por más que consideren con benevolencia la unión de sus hijos, sea se encuentran ante un hecho consumado, sea, como en *El amante liberal*, que es Leonisa, la hija, quien discrepa de la voluntad de sus padres⁴¹. La mirada que echa Cervantes a los progenitores, a los padres sobre todo, carece la mayor parte del tiempo de indulgencia. En las últimas líneas de *La gitanilla*, el padre de Andrés, o sea Francisco de Cárcamo, le perdona a su hijo una liviandad que atribuye a la hermosura de Preciosa; sobre todo, y el *más* de la frase dispensa de muchos comentarios, lo excusa a raíz de la posición social y de la fortuna del padre de la doncella: «y más porque vio cuán bien le estaba...»⁴². De la misma manera, al final de *La ilustre fregona*, los esponsales, excepto los de Avendaño y Costanza, se celebran con arreglos y con dinero contante y sonante. Sin hablar del padre de Costanza, que ni siquiera se arrepiente de su fechoría.

En *Las dos doncellas*, los peregrinos que acaban de llegar a la vista de Castilblanco separan a sus respectivos padres enfrentados en una justa de tipo medieval por la afrenta que hubiera cometido Marco Antonio al no respetar la palabra dada a Leocadia. Los padres son los vencidos y los hijos los que deciden acerca de su suerte. Finalmente

⁴¹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, pp. 142-143.

⁴² Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, p. 134.

presencia el lector la derrota de unos padres que no tienen protagonismo en la elección amorosa de su descendencia y solo tienen que aprobar una unión cuya trayectoria se les escapó. Las inclinaciones sentimentales nacen independientemente de las familias y siempre acaban triunfando, valiéndose para este efecto el narrador, con el fin de respaldarlas y de validarlas, de la doctrina tridentina sobre el matrimonio, cualquiera que sea el tratamiento ulterior que le reserve. Aquí reside la habilidad de Cervantes, porque la proposición matrimonial inicial del amante es necesaria para explotar el tema de la validación *in faciem ecclesiae* y para facilitar el triunfo del amor. Sin ser una simple coartada para la intriga aparece sin embargo como la “espuma” de lo religioso, relativizando así una dimensión ejemplar que en nombre de la religión resulta de arreglos y de convenios. Se trata más bien de un moralismo que les dicta a los hombres y a las mujeres cómo actuar en materia de comportamiento social y teocrático. De ahí el final feliz de *La gitanilla*, de *Las dos doncellas*, de *La ilustre fregona* o de *La señora Cornelia*, donde las prescripciones tridentinas son la parte superficial de lo religioso. Ironiza Cervantes apuntando a teólogos y a moralistas en *La gitanilla* o en *El casamiento engañoso*, riéndose de los plazos exigidos en *La española inglesa*⁴³. Por ello sigue al pie de la letra unos preceptos que había de considerar como fútiles, como al final de *La fuerza de la sangre*:

Él [el cura] lo hizo así, que por haber sucedido este caso en tiempo cuando con sola la voluntad de los contrayentes, sin las diligencias y prevenciones justas y santas que ahora se usan, quedaba hecho el matrimonio...⁴⁴

Poco a poco, a lo largo de las novelas, se va evidenciando con sus variantes y a menudo matizada de ironía menos una estética del enfrentamiento entre padres e hijos de familias nobles que una apropiación por los últimos de su destino, aun cuando los progenitores acataran una decisión en que no tuvieron parte.

En esta aproximación a la expresión del sentimiento amoroso, invertido el orden de la colección cervantina, *Las dos doncellas* y *La fuerza de la sangre* exaltan unos seres y unos amores de excepción. En ello contrastan con las dos últimas novelas (*Casamiento* y *Coloquio*)

⁴³ Laspéras, 1997, pp. 97-102.

⁴⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 94.

donde se da lo más trágico, o sea la caída del hombre en la ciudad terrestre. «La “civitas peregrina” contempla en movimiento a cada hombre, a cada comunidad entre la variedad de los tiempos y de las circunstancias», escribe Jean-Claude Eslin⁴⁵, inspirándose en Reinhard Koselleck⁴⁶. Palabras que se aplican a aquellas parejas de amantes que deambulan por tierra y por mar en busca de una felicidad que a duras penas y tras largas aventuras acaban por merecer. Además de los escritos agustinianos, alimentan el tema el cuento maravilloso, las *Etiópicas* de Heliodoro, *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tatius y novelas de caballerías, como lo ilustran las palabras de Leocadia: «Algunos trabajos he pasado en esta mi demanda»⁴⁷.

A imagen de Isabela y de Ricaredo (*La española inglesa*), Leocadia y Teodosia aparecen como modelos en su camino iniciático, en su sumisión a la Providencia, en su voluntad de que se cumplan las promesas de matrimonio. Pero les falta todavía el último grado de perfección que ascender, tanto más que al acercarse el desenlace, después de repetidas referencias a la omnipotencia de la voluntad divina en la trayectoria de los personajes, o sea hasta la curación de Marco Antonio⁴⁸, el final del relato ya no comporta ninguna referencia religiosa. Actúa Cervantes como si deliberadamente las obras del cielo cedieran el paso al libre albedrío de sendas heroínas para probarlas. Con arte refinado de la palinodia, alude como si nada a unas advertencias solapadas de «las lenguas maldicientes» sobre el atrevimiento de ambas doncellas. Es una manera de reivindicar para ellas, sobre todo para Leocadia, la libertad de haber querido resolver por vías poco comunes, aventurosas y aventuradas, y «por tan extraños rodeos»⁴⁹, su situación amorosa, si bien el libre albedrío pesa finalmente poco respecto a la violencia de las flechas de Cupido: «una fuerza, si así se puede llamar incontrastable, que hace el apetito a la razón»⁵⁰. Como ya lo tenemos escrito⁵¹, ello significa que hacen

⁴⁵ Eslin, 1994, pp. 11-12.

⁴⁶ Koselleck, 1991, p. 210.

⁴⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 227.

⁴⁸ Ocho referencias a Dios y al cielo entre las páginas 228-233 de la edición que manejamos.

⁴⁹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 236.

⁵⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 237. Es la actualización de la advertencia sentenciosa de Preciosa a Andrés en *La gitanilla*.

⁵¹ Laspéras, 2013.

falta unas almas excepcionales, como la de Leocadia, para extirpar el vicio de la pasión. Por consiguiente la única salida sería un amor absoluto, de otra esencia, concepto sugerido por las numerosas alusiones a Dios y al cielo que se han notado.

La fuerza de la sangre es el lugar privilegiado de la explosión de las convenciones. Desde el desastre inicial hasta la alegría final, sigue el lector la alternancia de peripecias en las que nadie sabe cuál de la emoción o de la burla, del rencor o del perdón, de la angustia o de la sorpresa, del erotismo descabellado o de lo inaudito va a prevalecer. Choca el desenlace por ser inconcebible, tanto más que en el Siglo de Oro, como lo sugieren los manuales de confesores, el estupro o la violencia se arreglaban las más veces mediante una reparación financiera. Después de muchas imprecaciones y juramentos, acaba desposándose Leocadia con su violador en una realización que uno pensaría absoluta, bajo el signo de virtudes que se han considerado como crísticas.

En toda la novela desempeña un crucifijo el papel preponderante de señal en el proceso de agnición. La imagen que se llevó Leocadia cuando dejó el aposento donde, nueva Lucrecia, había sido ultrajada, sugirió un vínculo con la leyenda toledana del Cristo de la Vega en cuanto a los conceptos de testigo y de juez⁵². Con la diferencia de que ni Leocadia ni Rodolfo se arrodillan ante la imagen como lo hicieron los antiguos amantes de la leyenda antes de entrar en un convento. Para el episodio del accidente de Luisito y el desenlace, el concepto de milagro, sea de índole religiosa, sea «secularizado»⁵³, ofreció argumentos a la crítica. Como siempre, y con cierta fruición probablemente, dificulta Cervantes la aprehensión global de la «verdad de este cuento»⁵⁴. Porque la relación que mantienen Rodolfo y Leocadia con el crucifijo crea una ambigüedad de la que el relato no puede desprenderse hasta el final. Insta al lector a emprender un recorrido hermenéutico a raíz del empleo del vocablo en sus diversos contextos.

⁵² Como sugiere Carmela Mattza en su trabajo incluido en este volumen, podría ser una referencia a la cruz de plata que tenía el cardenal Cisneros durante el sitio de Granada (Fléchier, *Historia de el señor cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros*, p. 60).

⁵³ Forcione, 1982, pp. 328-397.

⁵⁴ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 95.

Ha sido ampliamente estudiado el comportamiento de Rodolfo⁵⁵, pero se subrayará que no hace caso de la desaparición del crucifijo de su aposento, como se lo reprocha Leocadia al final. Cuando se lo presenta, no manifiesta ningún arrepentimiento, ninguna contrición. Al contrario, al ver a la hermosura que se desmaya, «por llegar presto a ella tropezó y cayó dos veces», y al enterarse de que ha de ser su esposa, se abalanzó sobre ella una vez más para besarla a pedir de boca, «quitándole el nombre de esposo todos los estorbos que la honestidad y decencia del lugar le podían poner...»⁵⁶. Tres caídas de sobra, en sentido propio como en figurado, que remiten al tema agustiniano de la caída del hombre, tema confortado por la transparencia etimológica del nombre de ese «lobo» incapaz de dominar sus impulsiones lúbricas.

Leocadia por su parte se lleva el objeto «no por devoción ni por hurto, sino llevada de un discreto designio suyo»⁵⁷, confiriéndole por consiguiente el valor de objeto signo, testimonial y jurídico, que no providencial. En esa negación de la «devoción a la cruz» no deja de sorprender que en el siglo XVII, pasada la violencia sufrida, no cuestiona la joven Leocadia a la divinidad sobre el porqué de la prueba a la que la somete. A partir del accidente de Luisito perdura la versión testimonial y jurídica. Cerciorada de quién es su violador, no abandona la joven al dirigirse al crucifijo la esperanza de encontrar algún consuelo y alguna enmienda⁵⁸. O sea que el secreto designio remite a una reparación, una «reducción del yerro», como define Covarrubias la entrada *emienda*⁵⁹. Solo que al precisar el texto: «fue permisión del cielo» —idea repetida en las últimas líneas— vacila entre conferir al crucifijo una dimensión espiritual y mantener un valor de «señal», como es el caso al final de la novela cuando está segura Leocadia de una restauración de su honra al casarse. A ello contribuye la distanciaci3n debida al propio vocablo *señal* y a los dos artículos indeterminados: «Y si esta seña1 no basta, baste la de una imagen de un crucifijo»⁶⁰. Por consiguiente, si se relaciona esta secuencia con la del principio, cuando «vio [Leocadia] un crucifijo pequeño», se mide la

⁵⁵ Zimic, 1996, pp. 202-215.

⁵⁶ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 94.

⁵⁷ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 82.

⁵⁸ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 88.

⁵⁹ «E[n]mienda. La reducci3n del yerro que se ha hecho en alguna cosa» (Cov.).

⁶⁰ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 95.

distancia hermenéutica que las separa del momento en que «sacó del pecho la imagen del crucifijo» y se dirigió a él para suplicarle⁶¹. Estas transformaciones sucesivas del estatuto del objeto dificultan la aprehensión global de la novela. A más de ser para Cervantes una manera de no tomar partido, ¿no sería un eco de los debates tridentinos frente a unas posturas como la de Erasmo en *Elogio de la locura* o en el *Enchiridion* acerca de las imágenes?

Las últimas secuencias de la novela enseñan a una Leocadia sujeta a unas tensiones donde alternan tragedia y esperanza. Por una parte, se la ve acosada por «el acuerdo de unas memorias que no las podré olvidar mientras la vida me durare [...] Comenzó en revolver en su imaginación lo que con Rodolfo había pasado»⁶². Por otra la intranquiliza el temor de no ser la esposa de Rodolfo y por consiguiente de perder la esperanza de recobrar honra, dignidad y estatuto social. No sería exagerado pensar que se casa menos en nombre del perdón o de la magnanimidad que en el de aquellas virtudes supremas que son el don de sí y el amor absoluto a los demás, lo que explicaría su súbita mudanza más que la idea de un flechazo⁶³. Algo así como una versión profana del capítulo «De la calidad de las dos ciudades, la terrestre y la celestial» de *La ciudad de Dios*⁶⁴. Seduce la perspectiva, pero no toma en cuenta que cuando empieza a recuperarse de su desmayo, se halla Leocadia entre los brazos de Rodolfo y quiere desasirse con cierto vigor. Cobrados del todo sus sentidos, no tiene siquiera tiempo para reaccionar a las palabras del mozo cuando doña Estefanía precipita el desposorio, manera de eludir cualquier problemática, cualquier conclusión so color de poner fin a la burla que ella había iniciado.

¿Seguirá evocándose la idea de un milagro cuyas consecuencias conducirían el relato hacia un desenlace de alcance religioso? En verdad, dejado por muerto después de ser atropellado por un caballo, Luisito debe su salvación a la caridad de su abuelo paterno. De ahí el encadenamiento de agniciones, de reencuentros de Leocadia con su

⁶¹ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 88. La itálica de los artículos es nuestra.

⁶² Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, pp. 88 y 93.

⁶³ Para Zimic, la «dicha» en que piensa Leocadia y el mirar a hurto a Rodolfo remiten a la «honra» que Rodolfo podría restituírle» (1996, p. 215).

⁶⁴ San Agustín, *La ciudad de Dios*, lib. XIV, cap. XXVII: «Así que dos amores fundaron dos ciudades; es a saber: la terrena, el amor propio, hasta llegar a menospreciar a Dios, y la celestial, el amor a Dios, hasta llegar al desprecio de sí propio».

agresor, lo cual culmina con su desposorio, «permitido todo por el cielo y por *la fuerza de la sangre* que vio derramada en el suelo el valeroso, ilustre y cristiano abuelo de Luisito»⁶⁵. Sorprenderá aquí el equiparar la idea de una «permisión divina» a la de la fuerza de la sangre, pero remite de modo casi subliminal a la secuencia en la que Leocadia implora al Señor ostentando no una cruz sino «la imagen del crucifijo que se había llevado». Sugiere el texto que la sangre vertida por el hijo, un inocente también, devuelve la esperanza a su madre al mismo tiempo que asegura su salvación y ¿quién sabe? una posible redención de su progenitor, un don Juan Tenorio antes de la letra salvado por el amor de una mujer.

Naturalmente, «el amor perfecto, el imperialismo femenino son solo unas agradables ficciones»⁶⁶. Presentan de las realidades una visión idealizada reservada a un mundo reducido de lectores o de auditores. Pero ofrecen a cada uno y a cada una la ocasión de vivir, de actualizar sus ensueños y de desquitarse de las servidumbres y de las vejaciones mezquinas de la existencia. El autor de las *Novelas ejemplares* lo entendió mejor que nadie y su ruptura con la tradición lo autoriza a abarcar todas las posibilidades en materia de amor. Que renueve el discurso, que enseñe la otra cara de una felicidad que cada uno pensaría a su alcance, no por ello da a conocer el fondo de su pensamiento. ¡Sublime y malicioso Cervantes! Prescinde de enseñar el camino tanto más que en una novela como *La fuerza de la sangre* ha propuesto una solución fuera de las normas. Siempre que asoma una posibilidad de explicación como la restauración del honor, una incidencia providencial bajo el símbolo de un crucifijo, el tema del amor a los demás, se las arregla para confundir las pistas de reflexión, para desorientar al lector en su apreciación, convirtiéndolo en otro Diógenes en busca de la verdad con su linterna, como los perros de Mahudes.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, san, *La ciudad de Dios*, ed. en línea de la trad. de José Cayetano Díaz de Beyral.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, *Cervantes creador de la novela corta*, Madrid, Clásicos Hispánicos, 1982.

⁶⁵ Cervantes, *Novelas ejemplares*, II, p. 95.

⁶⁶ Pelous, 1976, pp. 70-76.

- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Madrid / México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CALLIÈRES, François de, *Histoire poétique de la guerre / Nouvellement déclarée / entre / les Anciens / et / les Modernes*, Amsterdam, Pierre Savouret, M.DC.LXXXVIII [1688].
- CAMPANA, Carlo, «L'habillement féminin à Venise dans les planches de Cesare Vecellio», en *Paraître et se vêtir au xvi^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, pp. 66-76.
- CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona / Madrid, Noguer, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1981, 2 vols.
- CHEVALIER, Maxime, «Sur un désaccord de Cervantès et de Lope», en *De la Péninsule ibérique à l'Amérique latine. Mélanges en l'honneur de Jean Subirats*, Nancy, Presses Universitaires, 1992, pp. 101-111.
- CÓRDOBA, Pedro, «Lo que suprime la repetición. Del hipertexto al hipotexto de *El amante liberal*», *Críticón*, 76, 1999, pp. 99-118.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DARNIS, Pierre, «Nouvelle chevalerie, nouvelle religiosité. Quelques remarques sur l'amour et la religion catholique dans les *Nouvelles exemplaires*», en Françoise Cazal (ed.), *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Méridiennes, 2008, pp. 221-235.
- DU BELLAY, Joachim, «Contre les Pétrarquistes», en *Divers Jeux rustiques*, Paris, Frédéric Morel, 1558.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974.
- ESLIN, Jean-Claude, *La Cité de Dieu*, Paris, Le Seuil, 1994, vol. I (introduction).
- FLÉCHIER, Esprit, *Historia de el señor cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros*, Zaragoza, Pascual Bueno, 1636.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève / Paris, Doz / Champion, 1980.
- KOSELLECK, Reinhardt, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. del alemán, Paris, EHSS, 1991.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Perpignan, Éditions du Castillet, 1987.

- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Histoire(s) de rire, les *Nouvelles exemplaires*», en *Cervantes, textes réunis et présentés par Anne-Marie Capdeboscq*, Poitiers, La Licorne, 1997, pp. 95-108.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, «Las *Novelas ejemplares*, ¿algún misterio tiene escondido?», ponencia presentada en el congreso «Las “*Novelas ejemplares*” en su IV centenario» (Turín, 5-7 de marzo 2013) [las actas se publicarán en *Homenaje a Aldo Ruffinatto*].
- MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día; traducidos por primera vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto, notas explicativas del traductor y entresacadas de los principales comentadores, una introducción y un índice alfabético por Constantino Román y Salamer*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- PELOUS, Jean-Michel, *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, 1976, vol. 4, núm. 4.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux, Amour galant (1654-1675). Essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Klincksieck, 1980.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *Novedad y ejemplo de las novelas de Cervantes*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, 2 vols.
- SOREL, Charles, *La maison des jeux* (seconde journée), Paris, N. de Sercy, 1642.
- ZIMIC, Stanislav, *Las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996.